

ELLAS NO BAILAN SOLAS. MUJERES ARTISTAS

GLORIA CAMARERO GÓMEZ

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen:

Las biografías filmicas de mujeres artistas tienen unas características técnicas y temáticas muy determinadas, que se analizan en el presente texto con los ejemplos de *SérAPHINE* (Martin Provost en 2008), *La pasión de Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), *Carrington* (Christopher Hampton, 1995), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1982) y *Frida* (Julie Taymor, 2002). A partir de estas películas argumentales se trata de definir el género y de establecer las diferencias-emejanzas que sigue respecto al *biopic* del creador plástico en general. SérAPHINE de Louis o Senlis, Camille Claudel, Dora Carrington o Frida Kahlo tuvieron existencias difíciles en la realidad y la ficción cinematográfica las ha magnificado. Todo ello, permite llegar a la conclusión de que el cine re-escribe las vidas de pintoras y escultoras, destacando u ocultando lo que interesa en base al ideario imperante en el tiempo y en el espacio en el que se realiza el film objeto de estudio.

Palabras clave: Biopic, mujer artista, estudios de género, SérAPHINE de Louis, Camille Claudel, Dora Carrington, Frida Kahlo.

Abstract:

The women's movie biographies artists have a few technical and thematic very certain characteristics, which are analyzed in the present text by examples *SérAPHINE's* (Martin Provost in 2008), *Camille Claudel's passion* (Bruno Nuytten, 1988), *Carrington* (Christopher Hampton, 1995), *Frida, alive nature* (Paul Leduc, 1982) and *Frida* (Julie Taymor, 2002). From these plot movies it is a question of defining the model and to establishing the differences - similarities that it follows with regard to the *biopic* of the plastic creator in general. SérAPHINE of Louis or Senlis, Camille Claudel, Dora Carrington or Frida Kahlo had difficult stock in the reality and the cinematographic fiction he has praised them. All this, it allows to come to the conclusion of which the cinema rewrites the lives of painters and sculptresses, emphasizing or concealing what is interested on the basis of the commanding ideology in the time and in the space in which the film realizes object of study.

Keywords: Biopic, woman artist, gender studies, SérAPHINE de Louis, Camille Claudel, Dora Carrington, Frida Kahlo.

Las biografías cinematográficas de artistas constituyen un género muy específico y bastante usual. La razón de su éxito radica en que satisfacen una amplia demanda porque sus vidas interesan al público en general, a veces, más que sus obras. Sin embargo, hay una selección, es decir que las creadoras y los creadores cuyas existencias han sido llevadas al cine, con más frecuencia, son aquellas que responden al arquetipo del artista como genio incomprendido, “sufriente”, “diferente” e inconformista. Ese mito lo creó la novela decimonónica con los ejemplos cumbres de *Le chef d’oeuvre inconnu* (1831) de Balzac y *L’oeuvre* (1886) de Zola¹. Es el modelo que se ha llevado a la pantalla y ha calado tan hondo en el imaginario colectivo que hoy nos cuesta creer que un pintor contemporáneo pueda llevar una vida normal, fuera de la bohemia y al margen de traumas, que le empujen a la autodestrucción.

Por lo tanto, el siglo XIX convierte al artista en héroe novelesco. Irrumpe lo que Francisco Calvo Serraller llama “la novela del artista”², que es, en principio, común a todo creador plástico, sea masculino o femenino, aunque existan algunas diferencias.

El *biopic* de mujeres artistas es bastante menos frecuente que el de hombres artistas. Tiene su lógica. La Historia del Arte ha silenciado a las mujeres. Si repasamos los contenidos de dicha disciplina, nos damos cuenta de que en la misma, el arte se presenta como un proceso heroico producido sólo por varones y del que sistemáticamente se han excluido a aquellas en cuanto a creadoras. Las cosas empezaron a cambiar a la luz de las tendencias revisionistas iniciadas en los Estados Unidos durante los años setenta del pasado siglo. Sin embargo, no debemos olvidar que hasta 1986, Horst Waldemar Janson no introdujo a mujeres artistas en su *Historia General del Arte* y lo hizo en un número muy reducido: diez y nueve frente a dos mil trescientos hombres creadores. Tal desproporción convertía la presencia femenina dentro de la realización artística en algo puramente anecdótico. Consecuencia de ello es que la vida de la mujer artista haya

¹ La primera está protagonizada por *Edouard Frenhofer*, un pintor que fracasa víctima de su propia creatividad y termina poniendo fin a su vida. En el segundo caso nos encontramos con *Claude Lantier*. Se trata, igualmente, de una figura de ficción, aunque su carácter, sus problemas y sus cuadros tienen mucho que ver con los de algunos impresionistas en general y con los de Cézanne, en particular. Pero el personaje de Zola es un prototipo, entregado a la creación sin límites. Ello le lleva a ser rechazado, a pasar penalidades extremas y al suicidio, ante la imposibilidad de acabar su última obra. Vid: CAMARERO GÓMEZ, GLORIA. *El pintor protagonista*. En “Filmando la Historia. Representaciones del pasado en el cine”. Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds.). J.C. Madrid, 2009. Pág. 50.

² CALVO SERRALLER, F. *La novela del artista: imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Mondadori. Madrid, 1989.

irrumpido en las cinematografías de manera bastante limitada. Interesa menos y ha sido menos estudiada, lo mismo que sus trabajos.

Estas realizaciones tiende a seguir unas características generales y bastante inamovibles, que se dan también en las de los artistas plásticos masculinos. Así, en primer lugar, se intenta que desde las secuencias iniciales el espectador perciba que está ante la biografía de una figura determinada y la reconozca de inmediato. Esa identificación se facilita aludiendo a la obra de la protagonista de maneras diversas y habitualmente reiterativas. En todos los casos, la técnica queda al servicio del argumento y una de las formas más comunes para conseguir el reconocimiento es dar a planos, escenas y secuencias del filme el color, la luz o las texturas de las realizaciones artísticas de la biografiada. Además y con el mismo objetivo, los trabajos más conocidos y reconocibles de la misma cuelgan en las paredes o se disponen en espacios estratégicos de los decorados. En otras ocasiones, se muestra a la creadora inmersa en su actividad y la vemos pintar o esculpir alguno de sus trabajos famosos, que se convierten en espacios de representación de la representación y la cámara se detiene en enseñarlos porque son capaces de generar la perseguida identificación. Por último, también suelen incorporarse *tableaux vivants*³ de las propias obras de la artista, siempre las más populares. Ninguna de las citadas estrategias es excluyente y lo más habitual es que se den todas o varias a la vez.

Igualmente y para conseguir que el público reconozca rápidamente a la artista cuyo *biopic* transcurre ante sus ojos, se pone mucho cuidado en la elección de la actriz que debe dar vida a la protagonista con el fin de que encaje en el físico de la misma y, además, será caracterizada en base a la imagen que se tiene de aquella por pinturas o fotografías para incrementar el parecido entre una y otra. La recreación suele ser tan magnífica en este género que muchas veces llegamos a creer que el interpretado es el intérprete. Vincent Van Gogh, desde que vimos *El loco del pelo rojo* (Vincente Minnelli. 1956) será por siempre, en nuestro imaginario, Kirk Douglas o Frida Kahlo, Salma Hayek, aunque la belleza de la segunda no la tuviese la primera, pero así lo asumimos después de *Frida* (Julie Taymor, 2002), donde los rasgos de la actriz se redefinieron en base a los autorretratos de la creadora [fig.1].

³ “Cuadros vivientes”. Se dice cuando una obra pictórica cobra vida mediante el hacer de los actores que la representan.



Fig. 1. Frida Kahlo en la ficción: La actriz Selma Hayek en la película *Frida*. Y Frida Kahlo en la realidad: *Autorretrato dedicado al Dr. Eloesser y sus hijas*. 1940

En cuanto a la técnica narrativa, utilizan reiterativamente el *flash back* para retroceder en el tiempo y presentar momentos pasados de la vida de la biografiada, lo que es recurso habitual en las biografías filmicas en general. Parten de la novela biográfica y en el cine tienden a completarse con la correspondencia de la artista, cuando se conoce, o con escritos propios, que se incorporan al film mediante el recurso de la “voz en off”.

La mayoría de las citadas características se ponen de manifiesto en los grandes hitos de las biografías cinematográficas de mujeres artistas argumentales, entre las que cabe destacar las relativas a Frida Kahlo, Camille Claudel, Séraphine Louis o Dora Carrington.

El cine ha prestado atención a estas figuras porque tuvieron existencias difíciles, que él ha amplificado todavía más. Camille y Séraphine terminaron sus días en manicomios. Dora acabó su vida con el suicidio y en Frida no se descarta tal posibilidad. De ella sabemos que, en agosto de 1953, le amputaron la pierna derecha hasta la rodilla. En su *Diario* escribió entonces: *Sigo sintiendo ganas de suicidarme. Diego es el que me detiene por mi vanidad de creer que le pueda hacer falta. El me lo ha dicho y yo le creo, pero nunca en mi vida he sufrido tanto. Esperaré un tiempo*. Atravesaba una situación complicada y ya casi no podía moverse de la cama. Salió el 2 de julio de 1954 para participar en una manifestación contra la intervención norteamericana en

Guatemala. Rivera empujaba la silla de ruedas. Fue la última aparición pública de la artista. Once días después fallecía en su “Casa Azul” de Coyoacán. En su *Diario* había manifestado: *Me voy. Espero que la salida sea gozosa y espero no volver jamás*⁴. Son palabras que han alimentado la teoría del suicidio, aunque la causa oficial reconocida de su muerte fuese una embolia pulmonar.

Las biografías de dichas artistas tuvieron otro punto en común y es que ellas, especialmente en la versión cinematográfica, “no bailaron solas”, sino que lo hicieron a la sombra de un hombre, que ha jugado distintos papeles, según los casos.

LA ARTISTA Y EL MARCHANTE-PIGMALION

Tal posibilidad se concreta en la persona de Wilhelm Uhde respecto a la pintora Séraphine Louis (1864-1942), llamada también Séraphine de Senlis en alusión al nombre de la población francesa donde transcurrió gran parte de su existencia, y cuya biografía llevó al cine Martin Provost en 2008, con una película de nacionalidad belga-francesa, titulada *Séraphine*.

Se trata de un trabajo algo excepcional dentro del género y no sólo porque el artista protagonista sea una mujer, sino también porque era un personaje bastante desconocido, lo cual no sucede nunca con los creadores plásticos masculinos, cuyas vidas llegan a las pantallas cuando gozan de bastante popularidad. El caso que nos ocupa fue distinto y si bien Uhde era más o menos célebre y tenía un cierto prestigio, que le había reportado haber divulgado el estilo *naïf*, haber sido marchante de Picasso y que él le hiciese, en el París de 1910, un famoso retrato dentro del más puro cubismo, casi nada se sabía de Séraphine con anterioridad al film y ha sido este el que ha despertado el interés por ella. Se conservan pocas obras suyas y, en su mayoría, estaban guardadas en los fondos de los museos Maillol de París, Arte Naïf de Bérault y Arte de Senlis. A raíz del estreno de

⁴ FRIDA KAHLO. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Introducción de Carlos Fuentes y comentarios de Sarah M. Lowe. Debate - Círculo de Lectores. Barcelona -Madrid, 2001. (3ª ed.).

la película han salido a la luz, reciben numerosos visitantes, se han organizado retrospectivas⁵ y publicado varias biografías de la pintora⁶.

Es un ejemplo claro de cómo el *biopic* de la artista populariza su vida y su obra. Séraphine ha alcanzado fama después del film y ha empezado a estudiarse su existencia y a mostrarse su producción. Antes del trabajo de Provost era una perfecta desconocida. Fue totalmente autodidacta. Se cree que vivió gran parte de su juventud en un convento y que cuando salió, pasó la vida fregando suelos y sirviendo de asistenta en varias casas de la población de Senlis. En la película, malvive en una minúscula habitación alquilada y dedica sus noches a pintar, según dice, siguiendo las *instrucciones de su ángel de la guarda*. Le acompaña música sacra y numerosas imágenes religiosas. En un momento determinado, concretamente en 1914, cuando tiene 50 años, conoce a Wilhelm Uhde, porque limpia en la casa de este. Él descubre su pintura, le gusta y plantea promocionarla, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial, le obligan a dejar Francia y a abandonar el proyecto. Regresa a Senlis en 1927 y reencuentra a una Séraphine que ha sobrepasado los sesenta años. El marchante, en el papel de pigmalión que le atribuye el film, vuelve a intentar comercializar su obra, pero ella pierde la razón y es ingresada en un psiquiátrico. Nunca más volvió a pintar. Allí vivirá los quince años siguientes de su existencia, hasta su muerte en 1942. Tenía setenta y ocho años y fue enterrada en una fosa común.

Ese es a grandes rasgos el argumento de *Séraphine* y muchos de los datos que aporta han sido recreados para la ocasión. No parte de ninguna novela biográfica previa de la artista y ello constituye otra excepción. Tampoco se han incorporado cuadros suyos en los decorados ni la fotografía del film tiende a seguir las características cromáticas y lumínicas de los mismos. Pintaba conjuntos de flores de estilo *naïf* y los paisajes exteriores que aparecen resultan más propios del impresionismo que de la estética que

⁵ El museo Maillol de Paris celebró, entre el 1 de octubre de 2008 y el 5 de enero de 2009, la exposición *Séraphine Louis dite Séraphine de Senlis*. Catálogo con textos de Bertrand Lorquin, Jean-Louis Derenne y Wilhelm Uhde. Ediciones Gallimard. Paris, 2008.

⁶ Entre ellas, la de FRANÇOISE CLOAREC (*Séraphine: la vie rêvée de Séraphine de Senlis*, Phébus. Paris, 2008) o ALAIN VIRCONDELET. *Séraphine: de la peinture à la folie*. Albin Michel. Paris, 2008. Existe traducción en español: *Séraphine*. Editorial Elba. Barcelona, 2010.

desarrolló la protagonista en la realidad. No pudo ser de otra manera porque guionistas y decoradores tuvieron pocos pilares en los que apoyarse ya que casi nada se había investigado sobre la vida o la obra de esta creadora y eran bastante ignoradas ambas facetas. Aun así, se la presenta enseñando sus obras más conocidas a Uhde [fig. 2] o pintándolas [fig. 3]. Los motivos desarrollados en las mismas dentro de la ficción se corresponden totalmente con los que hizo en la realidad.



Fig. 2 Yolande Moreau (Séraphine) y Ulrich Tukur (Wilhem Uhde) en *Séraphine*



Fig. 3. Séraphine pintando sus conjuntos de flores en *Séraphine*

Todo ello no fue óbice para que obtuviese un gran éxito comercial y se alzase con siete premios “Cesar”, lo que no suele darse muchas veces en las biografías cinematográficas de creadores plásticos. Fue bien acogida. Es una película sencilla, nada artificiosa, articulada en planos largos, muchos silencios, imbuida en una excesiva oscuridad, especialmente en las escenas de interior y una reiteración de fundidos a negro, utilizados para marcar el paso del tiempo y la transición entre unas secuencias y otras.

La actriz que encarnó a la artista fue Yolande Moreau. No se buscó intensificar el parecido físico, como suele hacerse en otros casos, pero si se siguieron los trucos habituales y la actriz tuvo que llevar unas planchas de hierro muy pesadas, a modo de plantillas, dentro de los zapatos para que sus andares resultasen cansinos, como seguramente serían los de la verdadera Séraphine. La estrategia no deja de recordar a la que se hizo con el actor José Ferrer para interpretar a Toulouse-Lautrec en la película de John Huston, *Moulin Rouge* (1952). Tenía que andar de rodillas con el objetivo de reducir su altura y dar la sensación de ser un enano, como lo era en la realidad el pintor. Unas botas las ocultaban. La postura le causaba molestias terribles y cada media hora había que parar el rodaje para darle un masaje en las piernas. Ferrer tiene cara de dolor durante toda la película y ese dolor es el que se desea atribuir al propio Toulouse. Seguro que a Yolande Moreau los calzos le producían tantas incomodidades y sufrimientos como a José Ferrer las botas que unían sus pantorrillas al muslo, pero son

prácticas comunes para incrementar las semejanzas entre el intérprete y el interpretado en el *biopic*.

LA ARTISTA Y EL AMANTE-PIGMALION

En otros casos, el pigmalión es también amante, como Augusto Rodin en relación con Camille Claudel. La historia ha tratado mal a esta mujer escultora. En verdad, tuvo un gran talento. Su padre era un liberal agnóstico, que le impulsó a desarrollarlo. No así su madre para la que parecía escandaloso tener una hija escultora. Ya lo hubiese sido tener una hija artista, pero lo de escultora resultaba mucho más trasgresor por cuanto se trataba de una actividad tradicionalmente masculina. Fue hermana del poeta católico y conservador Paul Claudel. Mallarmé la admitió en sus tertulias e Ibsen le dedicó una de sus obras. Celebró varias exposiciones y Rodin destacó sus cualidades, reconociendo siempre: *yo la he enseñado a encontrar el oro, pero el oro está en ella*⁷. A pesar de todo, ha sido conocida, básicamente, por ser discípula aventajada del escultor, su modelo, su amante clandestina, y, en menor medida, por ser hermana de Paul. Pero, fue mucho más, aunque ellos hayan gozando de mayor popularidad que ella.

Poco se sabía de Camille hasta 1982. Ese año, la escritora francesa Anne Delbée publicó una primera biografía ampliamente documentada y titulada *Una femme*, que consiguió gran éxito comercial. Se vendieron más de un millón de ejemplares y se tradujo a once idiomas, entre ellos el español⁸. Dos años después, Reine-Marie Paris, nieta de Paul Claudel, escribió una nueva, más amable, especialmente con la figura de su abuelo, que llamó poderosamente la atención de la actriz Isabelle Adjani, tanto que compró los derechos para hacer la película, *La pasión de Camille Claudel*, realizada en 1988 y en la que fue protagonista y coproductora. Encargó la dirección a Bruno Nuytten, el cual debutó en el cine con esta obra, en la que no pudo sustraerse de su condición anterior de fotógrafo. Por ello, el resultado fue un film trufado de recursos fotográficos, donde priman los claroscuros, las luces contrastadas y la penumbra en exceso, especialmente en las vistas de interior, que son mayoritarias. No se aleja de los recursos repetidos en las biografías filmicas de artistas y en muchas secuencias predominan las composiciones de carácter pictórico, con escogidos efectos de luz de velas y farolillos

⁷ AA.VV. *Catalogo de la exposición Camille Claudel (1864-1943)*. Fundación Mapfre. Madrid, 2007.

⁸ Existe edición en castellano publicada por la editorial Circe. Barcelona, 1988 (1ª ed.)

de gas, capaces de dar al mármol de las esculturas representadas las texturas de la piel humana.

La caracterización de los actores en los papeles protagonistas es perfecta y se ha hecho a partir de conocidos retratos. La imagen que se ofrece de Camille está inspirada en la fotografía tomada por el fotógrafo Cesar en 1884. Respecto al Rodin, para la caracterización de Gérard Depardieu en el papel, se parte también de retratos, fundamentalmente del hecho por Nadar nueve años después. Ambos personajes parecen salidos de las citadas fotografías y así lo constatan las imágenes siguientes, donde les vemos en sus retratos fotográficos [figs. 4 y 5] y en una escena del film [fig. 6], es decir cómo eran en la realidad y cómo son en la ficción, a lo largo del tiempo representado.



Fig. 4. CESAR. Camille Claudel en 1884



Fig. 5. NADAR. Augusto Rodin en 1893



Fig. 6. Isabelle Adjani (Camille Claudel) y Gérard Depardieu (Augusto Rodin) en *La pasión de Camille Claude*.

La pasión de Camille Claudel constituye un relato tradicional y cumple con todas las características del *biopic* del artista. Empieza en 1885, que es cuando Camille se convierte en alumna, modelo y amante de Augusto Rodin. Tenía veintiún años. El cuarenta y cinco y era una figura muy reconocida. Le impacta la belleza y el talento de la joven. Una década después, ella decidió abandonarle⁹. A partir de ahí, la narración fílmica se recrea en presentar someramente las nuevas relaciones sentimentales de la escultura y, sobre todo, sus crisis psíquicas que la llevan a ser ingresada en el manicomio, en 1913. Allí, pasaría los treinta años siguientes de su vida, rogando a su familia que la liberaran y alimentando un único sueño: regresar a Villeneuve-sur-Fère, el pueblo del norte de Francia en el que había pasado su niñez y, según ella, “tan lindo que no tiene parangón sobre la tierra”¹⁰. Jamás vio cumplido su deseo. Murió en 1943 olvidada de todos. Tenía ochenta y nueve años. Fue enterrada en una fosa común sin que haya quedado rastro de su cadáver.

Nunca sabremos si, en realidad, fue una enferma mental que precisaba tratamiento o un estorbo para su hermano, del que quería desligarse, recluyéndola en un lugar para dementes. Era, sin duda, una mala referencia para él, interesado en su propia promoción profesional como poeta y diplomático¹¹ porque Camille había roto con todas las normas exigibles entonces. Era artista, escultora, amante, había abortado, posiblemente más de una vez, y pululaba por las calles de la capital francesa entre la miseria, el alcohol y los harapos.

La verdad es que la película no discute la locura de la artista y absuelve de toda responsabilidad a su hermano. Parece que recientes informes médicos encontrados

⁹ Las razones pudieron ser varias. Posiblemente, pesó en ella el deseo de seguir su propio camino como creadora y no continuar haciéndolo bajo la potente sombra del escultor, que era lo que siempre le había aconsejado su padre. Pero, sobre todo, lo que no debía querer era continuar más tiempo siendo la amante del maestro, un hombre que tenía una relación consolidada con otra mujer, Rose Beuret, madre de su único hijo, Augusto, y a la que nunca quiso dejar para unirse a esta. Rodin había conocido a madame Beuret en 1864, el mismo año en el que nació Camille, y terminó casándose con ella, en 1917, cuando ya estaba muy enferma y poco antes del fallecimiento de ambos. Estuvieron juntos cincuenta y tres años. Rose murió en febrero de 1917, quince días después de la boda, y Rodin diez meses más tarde, en noviembre. Sus restos descansan juntos en el cementerio de Meudon, en una tumba adornada con una réplica de la figura de *El pensador*. En esa ciudad, cercana a París, pasó el escultor los últimos veinte años de su vida.

¹⁰ Carta de Camille Claudel a Paul Claudel. 3 de marzo de 1927. Recogida en AA.VV. *Catalogo de la exposición Camille Claudel (1864-1943)*. Fundación Mapfre. Madrid, 2007. Pág. 31.

¹¹ La vida de Paul Claudel y la relación con su hermana transcurrió entre las luces y las sombras y así lo ha puesto de manifiesto el estudio de DOMINIQUE BONA. *Camille y Paul Claudel. La pasión entre el arte y la vida*. El Ateneo. Buenos Aires, 2008.

atestiguan que realmente Camille padecía delirios de persecución. Pero, tampoco debemos olvidar que este film parte de la biografía escrita por la nieta de Paul, aunque completado con el contenido de las cartas que la escultora escribió a Rodin, a Paul y a otros familiares a lo largo de toda su vida¹². Se trata, por lo tanto, de un trabajo del agrado de la familia Claudel y así lo denunció Anne Delbée, cuya biografía fue rechazada por esta cuando ya estaba bastante avanzado el proyecto de llevarla al cine, en una película que iba a dirigir Claude Chabrol y a protagonizar Isabelle Huppert.

En cualquier caso, lo que hace la narración filmica es recrear el mito romántico de la artista. Camille es aquí una figura interesante, pero no por sus esculturas sino por sus circunstancias. La persona ha eclipsado a la creadora y se insiste más en los aspectos personales que en los profesionales. Por esa razón, pocas veces aparece trabajando. Al principio, la vemos esculpir en su estudio, pero muy brevemente. En otro momento lo hace con el busto que realizó de Rodin. Solo eso. No se la muestra materializando sus grandes obras, como *Sakountala* o *La edad madura*.

Su vida y su condición de amante de Rodin ha primado sobre su arte en la versión filmica y también en los textos que de ella escribió su hermano en 1951 y que son los que fijaron el mito porque atribuyen ya su creatividad a sus vivencias íntimas y al desamor con el escultor, en las siguientes palabras: “La obra de mi hermana es la historia de su vida. Ella se lo jugó todo con Rodin y todo lo perdió con él”¹³. El cine no ha hecho más que seguir lo que estaba escrito.

PASIONES EN UN JARDIN INGLES

En ello consistió la mayor parte de la vida de la pintora Dora Carrington, que llevó al cine el director británico Christopher Hampton, en 1995, con Enma Thompson en el papel de la artista. Fue la primera inclusión en la dirección cinematográfica de este dramaturgo británico, el cual ya se había acercado al medio diez años antes con el guión

¹² Existe edición en castellano: *Correspondencia de Camille Claudel*. A cargo de ANNE RIVIÈRE y BRUNO GAUDICHON. Síntesis, Madrid, 2006.

¹³ CAUDEL, P. *Mi hermana Camille*. En CÉCILE GOLDSCHIEDER (Dir.). “Catalogo Exposición Retrospectiva Póstuma de Camille Claudel”. Museo Rodin. París, 1951.

de *Las amistades peligrosas*, que le valió el Oscar de la Academia de Hollywood y el British Academy Award.

“Carrington” (1893-1932), como siempre se hizo llamar la artista, no es la protagonista absoluta del relato. Lo es la convivencia que mantuvo durante diez y siete años con el escritor homosexual Lytton Strachey (1880-1932) y, de hecho, la película parte de la biografía que de él escribió Michael Holroyd en 1994, titulada *Lytton Strachey*. Christopher Hampton leyó el texto y le interesó más la figura de la pintora que la del escritor. Todo en ella le pareció incomprensible y contradictorio y no le faltaba razón. Parece ser que no fue una mujer culta, pero siempre estuvo rodeada de gentes cultísimas. Tampoco tuvo dinero, pero llevó una existencia de rica. Contabilizó numerosos amantes, pero fue testarudamente monógama en el sentido de que su único y verdadero amor sólo fuese Lytton¹⁴. De todas formas, lo que más le sorprendió fue cómo pudo enamorarse de un hombre como Strachey, decidir vivir con él y no soportar sobrevivirle, es decir la peculiar relación que sostuvo la pareja y en la misma centró la narración.

Así, va más allá de la biografía de Holroyd y recrea el principio conocido de que Dora no existe sin Lytton ni Lytton sin Dora. Lo suyo fue una historia de amor, un amor muy especial, inmerso en la ternura y en el que nunca se dio el menor atisbo de sexo. Rozaron la satisfacción absoluta y la artista lo verbaliza continuamente: *nadie sabrá nunca de la total felicidad de nuestra vida en común*.

El tiempo de la película empieza en 1915, cuando se conocieron en Asheham House, la casa de campo que Vanessa Bell (hermana de Virginia Wolf) y su marido, el crítico de arte Clive Bell, poseían en la costa sur de Inglaterra. En ese momento, Strachey, recién llegado a la mansión, irrumpe en un elegante salón georgiano desde cuyas ventanas vislumbra el jardín y queda absorto ante la visión de una figura adolescente andrógina de rubia melena que está allí correteando con otros jóvenes. La toma por un muchacho, pero resulta ser Dora. Tiene veintidós años y el treinta y seis, mal llevados a causa de su siempre exigua fortaleza física.

¹⁴ Los citados rasgos de la personalidad de Dora Carrington se conocen, básicamente, por los escritos de uno de sus amantes, Gerald Brenan. Según este, era “ignorante, aunque no estúpida. Estaba tan abrumada por sus intensos sentimientos sobre el mundo y tan dividida entre sus conflictivos estados de ánimo que con frecuencia no conseguía expresarse de forma coherente”. A pesar de ello, “resultaba fascinante con sus cabellos de maíz y sus inquietantes ojos azules”. GERALD BRENAN. *Memoria personal 1920-1975*. Alianza. Madrid, 1976.

Pronto empiezan a intimar y les vemos pasear junto a los acantilados y con el ruido de los cañones que disparan desde Francia como fondo [fig. 7]. Es la referencia a que paralelamente está transcurriendo la Primera Guerra Mundial, pero ellos nunca se vieron involucrados en el conflicto y siguieron viviendo plácidamente en su peculiar jardín inglés de la intelectualidad, al margen de todo y de todos. Lytton fue un declarado pacifista y pidió la objeción de conciencia en dicho conflicto. Finalmente sería declarado exento de entrar en el mismo por su delicada salud.



Fig. 7. Emma Thompson (Dora Carrington) y Jonathan Pryce (Lytton Strachey) en *Carrington*

A partir de ese momento, permanecerían siempre juntos y ya jamás se separarían. Ambos tuvieron distintos amantes del igual o distinto sexo. El escritor mantiene encuentros esporádicos con jóvenes muchachos y entre los amores de la artista cabe destacar, el pintor Mark Gertler, quién hizo el retrato de Dora en 1911, cuando ella tenía 18 años. Su relación fue realmente difícil porque mantenían criterios distintos respecto a la sexualidad. La película recoge esas discrepancias, que ha constatado la correspondencia que mantuvieron y publicó el hermano de la pintora, Noel Carrington¹⁵. También, el teniente coronel y veterano de guerra Ralph Patridge, con el que se casó en 1921. El matrimonio no desquebrajó la relación con Strachey sino que el

¹⁵ *Selected Letters of Mark Gertler*. NOEL CARRINGTON (ed). Rupert Hart-Davis. London, 1965. Destaca también el hecho, el libro de PILAR GODAYOL, *Donas de Bloomsbury*. Universitat Jaume I. Castellón de la Plana, 2006.

atractivo Ralph se integró en la pareja e incluso, como muestra el film, se fueron los tres juntos a Venecia de viaje de novios. Enseguida entabló una nueva relación sentimental con el mejor amigo de su marido, el escritor Gerald Brenan, reconocido hispanista y que pasó gran parte de su vida en Andalucía. Una de sus obras más famosas, *Al sur de Granada*, escrita en 1953, la llevó al cine Fernando Colomo en 2003, en una conocida comedia de igual título. En ella aparece la creadora junto a Lytton durante el viaje que hicieron a la alpujarra granadina, concretamente a Yegen, donde vivía Gerald en ese momento. Allí realizó uno de sus paisajes más conocidos, *Yegen* (1924). Su presencia en la película es breve y colateral. Aparece pintando y pendiente de Strachey porque vuelve a reinterpretarse en los papeles que la vida, la literatura y el cine le asignaron y que son los de “pintora” y de “protectora” de aquel. Los parecidos físicos interpretes-interpretados se mantienen y las caracterizaciones de los actores recuerdan, en este caso, a las de los de *Carrington* [fig. 8].



Fig. 8. Dora Carrington (Jessica Kate Meyer) y Lytton Strachey (James Fleet) en *Al Sur de Granada*

Todas las relaciones mantenidas por ambas partes se muestran en el trabajo de Hampton y también la verdad de que los protagonistas nunca dejaron de estar juntos ni de amarse. La creadora quiso a Lytton profunda e incondicionalmente. Lo deseó con pasión contenida y le dedicó su vida. Cuando él murió de cáncer de estómago, el 21 de enero

de 1932, fue incapaz de superar la pérdida y se disparó un tiro con una escopeta de caza unas semanas después, el 11 de marzo de 1932. Acababa de cumplir treinta y nueve años. Un mes antes ya había intentado suicidarse, inhalando los gases que desprendía el motor de su coche. Ralph Patridge la rescató in extremis y ella pronunció, entonces, la famosa frase de despedida, dirigida al escritor, que se indica en el film: *Nunca has sabido ni sabrás el intenso amor que he sentido por ti. Me resulta imposible pensar que ya no estarás en ninguno de los días de mi vida.* Fue el anuncio de su decisión.

Así, *Carrington* no es tanto la biografía cinematográfica de una pintora como la de una mujer, entregada a su peculiar relación con Lytton Strachey. Algunas veces, se la exhibe pintando. Hace paisajes, retratos o naturalezas muertas en óleo y carboncillo, utilizando la mano izquierda, lo que concuerda con la realidad. Igualmente, la vemos realizar alguno de sus cuadros más conocidos, como el retrato de Gerald Brenan (1922). Fig. 9.



Fig. 9. Dora Carrington realizando el retrato de Gerald Brenan

Otras veces, lo que se muestra es el resultado y el famoso retrato que hizo de Lytton Strachey en 1916 cuelga de las paredes de las distintas residencias que habitó la pareja, junto a otras obras de Dora, perfectamente reconocibles. También se presentan las

pinturas que aplicó en los muros de las mismas y en variados objetos, como vajillas, techos, bañeras, azulejos, telas, muebles o chimeneas.

En realidad, ese tipo de decoraciones fueron parte importante de su actividad artística y se dedicó a ellas con el mismo interés que desplegó en la pintura sobre lienzo o papel. No tuvo un estilo definido y su manera de pintar cambiaba en base al motivo y al destinatario, es decir según lo que representase y para quien lo representase. Su obra puede calificarse de “biográfica”, porque “encontró sus personajes y motivos entre las gentes que le rodearon y los lugares que frecuentó”¹⁶. En verdad, pintó poco y menos se conserva. Muchos de sus trabajos los destruyó cuando murió Lytton y hoy sólo quedan unos pocos en colecciones privadas y en archivos de museos. Nunca fue una artista muy reconocida. Entendió la pintura como una forma de evasión más que como una profesión.

Sin embargo, *Carrington* sigue la norma del *biopic* del artista y no sólo incorpora realizaciones de la pintora en los decorados sino que también ha procurado adoptar las tonalidades de aquellas hasta parecer un cuadro de la protagonista. Supuso un gran esfuerzo porque no quedaban muchas referencias en las que inspirarse y tuvieron que sacar el máximo partido de las pocas que existían para establecer los aspectos visuales del film. Pero se intentó y se consiguió. Así, la gama de colores utilizada en las primeras secuencias corresponde al gusto que Dora tenía por el colorido difuminado y que usó, especialmente, en sus frescos. Ese colorido se va moderando a medida que avanza la historia hasta concretarse más y adquirir la terminación que tiene en los cuadros de la protagonista. Por lo tanto, las tonalidades adoptadas siguen las de los frescos y oleos de forma independiente y progresiva, partiendo de las de aquellos para llegar a las de estos, ya en la segunda mitad de la película. Además, se ha impuesto la simbología del color y este se utiliza con valor de significado para definir el contenido de las situaciones. Así, en los primeros momentos predomina una mayor viveza cromática porque el objetivo es crear ambientes cálidos y soleados que indiquen placidez, despreocupación y cierto romanticismo. Hacia el final, esa claridad se oscurece porque se pretende aludir “la negrura” subyacente y el trágico final.

¹⁶ JANE HILL. *The Art of Dora Carrington*. The Herbert Pres. London. 1994.

Las casas que aparecen están inspiradas en las de los cuadros de la creadora. *Carrington* se rodó en treinta y nueve lugares diferentes, siendo los principales Tidmarsh Mil y Ham Spray, las dos mansiones en las que vivieron Dora y Lytton. Estas construcciones se conservaban cuando se hizo la película pero habían cambiado mucho con el tiempo y se decidió reemplazarlas por otras más acordes con los originales y con la imagen que de ellas dejó la pintora. El resto de las edificaciones mostradas y las dependencias interiores de todas ellas fueron recreadas en los estudios de Shepperton, en Middlesex.

La fotografía es también un prodigio de técnica e, igual que el color, alcanza valor expresivo porque con ella se ha pretendido indicar determinadas cuestiones, como el paso del tiempo. Los diez y siete años que transcurren en el film, desde que los protagonistas se conocen hasta que mueren, se aluden utilizando un procedimiento de suaves veladuras, de forma que las primeras secuencias están bañadas por una especie de aura nebulosa, que se atenúa progresivamente hasta dar en la última parte una imagen más contrastada y dura.

Color y luz se unen y se han utilizado con unos valores significativos que extralimitan las características cromáticas y lumínicas de la pintura de la artista.

Independientemente de todo ello, la finalidad fundamental de Christopher Hampton al afrontar la presente realización ha sido mostrar el transcurrir diario de la pareja más que sus respectivas actividades profesionales. En ningún momento se impone la pintora a la mujer ni el escritor al hombre. En verdad, este fue un miembro destacado del “grupo de Bloomsbury” y alcanzó altas cotas de popularidad con la escritura de biografías, que utilizó para criticar la intolerancia de la Inglaterra victoriana en cuestiones de moral.

Pero no hay referencias. El film se limita a exhibir “vidas privadas” en una narración lineal y cronológica, sin retrocesos temporales. Lo mejor está en la ambientación y en la interpretación. Emma Thompson resulta magnífica en el papel de la pintora, lo mismo que Jonathan Pryce en el del escritor, el cual ha sido caracterizado siguiendo la imagen que muestran los retratos que ella pintó de él, al óleo y a lápiz. Le valió el premio al mejor actor en el Festival de Cannes de 1995.

SIEMPRE DIEGO EN MI PENSAMIENTO

Así se expresaba Frida Kahlo en su *Diario* y representó tal idea autorretratándose numerosas veces con un pequeño retrato de él, a modo de camafeo, en el entrecejo. El autorretrato en general y este en particular se instaló en su obra y se convirtió en su modo de expresión más genuino: *Me pintó a mi misma porque estoy sola con frecuencia. Soy el tema que conozco mejor*, decía¹⁷.

Tuvo una existencia desgraciada y, por lo tanto, susceptible de llegar a la pantalla. Dos circunstancias marcaron su vida: la pasión por Diego Rivera, con el que se casó dos veces, y serios problemas de salud. Pasó por el quirófano en treinta y cinco ocasiones. Nunca pudo prescindir de los corsés de yeso, cuero y hierro que le permitían mantener recta la columna vertebral. El origen de todo ello se remonta a 1926, cuando chocó el autobús en el que viajaba por el centro de la ciudad de México con un tranvía. Tenía diez y nueve años.

Los *biopics* de la pintora mexicana más conocidos entre nosotros son los que han realizado, en el cine mexicano, Paul Leduc en 1982, titulado *Frida, naturaleza viva*, donde la actriz Ofelia Medina da vida a la artista y la producción estadounidense-canadiense de Julie Taymor del 2002, *Frida*, con la mexicana Salma Hayek en el papel de la creadora. En esa fecha, Kahlo era ya un icono, pero no veinte años antes, cuando se la conocía poco fuera de su país. Leduc derrochó originalidad al afrontar el tema.

Su película adopta la forma narrativa tradicional en las biografías filmicas y empieza por el final con el fallecimiento de la protagonista. El ataúd con sus restos mortales permanece expuesto en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México y se cubre con la bandera del Partido Comunista. El hecho fue cierto y causó tanto escándalo que el Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, que entonces era Andrés Bello, fue represaliado por haberlo permitido y destituido del cargo. A partir de aquí, un *flash back* nos lleva al espacio privado que ocupaba antes de fallecer: su “Casa Azul” de Coyoacán. La cámara se detiene para mostrarla tumbada en la cama, aquejada de fuertes dolores. El espejo circular acoplado en un lateral de la misma duplica su imagen. Es un recurso utilizado a lo largo de todo el film ([fig.10]. Inmediatamente después,

¹⁷ Recogido por KETTENMANN, ANDREA. *Frida Kahlo, 1907-1954: dolor y pasión*. Taschen, Madrid, 2007. Pág. 18.

otros *flash backs* conducen a los momentos felices y desgraciados de la vida de la pintora. No falta el accidente, los abortos, las operaciones y amputaciones. Se trata de instantes que transcurren ante la mirada del espectador al margen de los tiempos reales. Son retazos de vida en un recorrido atemporal.



Fig. 10. Frida Kahlo (Ofelia Medina) en *Frida, naturaleza viva*

Nuevamente, lo personal destaca sobre lo artístico. Pero hay una novedad y es que dentro de aquella parcela se insiste muy prioritariamente en su condición de mujer políticamente comprometida con la izquierda. La bandera del Partido Comunista cuelga entre su ropa tendida y no falta el canto de *La Internacional*. Son constantes las referencias a su actividad política y se la presenta apoyando a los republicanos españoles, lanzando octavillas en favor del movimiento Sandinista, conmemorando la Revolución Mexicana, participando en las convocatorias de los grupos pacifistas o asistiendo a la manifestación contra el derrocamiento por la CIA del presidente guatemalteco, en 1954. En ningún momento se oculta su condición de militante comunista ni la de su marido, que llegó a ser secretario general del Partido Comunista

Mexicano. Todos estos acontecimientos se contextualizan en el film con los hechos que suceden paralelamente en el exterior y se acompañan de fragmentos de documentales y de fotografías que recogen, por ejemplo, la llegada de Hitler al poder o escenas de la Segunda Guerra Mundial. Así, se mezclan ámbitos bien delimitados. Por un lado, la atormentada vida de la pintora y su posicionamiento ideológico, y, por otro, el contexto social y político en el que se desarrollaron dichas vivencias.

Es este un trabajo que responde fielmente a los presupuestos del director, también guionista, y a los del tiempo y espacio en los que se realizó. Técnicamente se mueve en los confines del cine independiente que caracteriza a Paul Leduc y temáticamente reivindica el lado más comprometido políticamente de la protagonista, que es su vinculación con el ideario marxista. En dicha línea de pensamiento se sitúa Leduc y ahí radica la causa de que *Frida, naturaleza viva* insista en ello. Se ha impuesto la mirada del realizador y la Frida que vemos es la que él quiso mostrar. El posicionamiento político de la artista está aquí por delante de la pintura, del sufrimiento o del amor desgarrado por Rivera, incluso. Pudo hacerlo En el México de 1983, con el Partido Revolucionario Institucional en el gobierno de la nación, había limitaciones pero no se censuraban este tipo de versiones.

Distinta fue la realización de Julie Taymor. Se trata de la adaptación cinematográfica de una biografía de la artista escrita por Hayden Herrera en 1983¹⁸ y empieza en 1953, concretamente el día de la inauguración de la primera exposición individual de la pintora en México, en la galería de Lola Álvarez. Frida sale de la “Casa Azul” en su propia cama para asistir al evento. En el camino, sucesivos *flash back* nos lleva a los momentos más conocidos de la existencia de la creadora, pero hay una selección, de modo que se insiste en unos y se omiten otros. A diferencia de *Frida, naturaleza viva*, pone más énfasis en determinados hechos, que están meramente esbozados o ausentes en aquella, como su bisexualidad, los traumáticos abortos o las estancias en Estados Unidos. Los cuadros siguen ilustrándolos y los acontecimientos se suceden cronológicamente. Además, aquí, se nos presenta a una Frida más alegre, que pinta con frecuencia y que está menos sometida al sufrimiento.

¹⁸ Publicada en España. Editorial Planeta. Barcelona, 2002.

Ahora bien, esta es una película más importante por lo que oculta que por lo que dice y ahí radican las mayores discrepancias respecto a la anterior. En *Frida* no hay referencias a la militancia de la artista, lo que es significativo y demuestra una realidad y es que el cine norteamericano seguía omitiendo este tipo de situaciones en el 2002. Así, por ejemplo, no se cita su participación en la manifestación contra la intervención norteamericana en Guatemala. Hacerlo hubiera avivado el debate y las voces en contra de otra invasión ilegítima de los Estados Unidos en el exterior, que estaba en ciernes cuando se realizó el film y que fue la de Irak.

Si insiste en la relación amorosa de la artista con Trotsky y enseña el debate ideológico entre Siqueiros y Rivera en su defensa respectiva de Stalin o de aquel, lo que permite intuir la adhesión de este al Partido Comunista. Pero esa condición se presenta como descrédito y se utiliza para descalificarle. La madre de Frida habla de Diego despreciativamente y dice con un tono muy negativo: *es comunista*. La pintora recurre cuando le insulta al término de *cerdo comunista* y él mismo no duda en afirmar que *Esto no es Rusia, gracias a Dios*. La protagonista es mostrada como la mera compañera de un comunista. En verdad, fue una comunista convencida y con identidad propia, aunque no se aluda a ello. Es justo lo contrario de lo que pasaba en la aportación de Paul Leduc.

Por lo tanto, los *biopics* de Frida, y de otras mujeres artistas, recogen las ideologías imperantes en los espacios y tiempos en el que se han producido. El cine re-escribe sus vidas destacando lo que pueda interesar u ocultando lo que no convenga mostrar en base a la realidad del presente en el que se ha creado el discurso.

La pintura es un referente a lo largo de toda la narración en ambos casos. En el primero, pocas veces vemos pintar a Frida. Tiende a presentarse los cuadros ya terminados y fuera de todo orden cronológico. Son testigos mudos de su propia existencia y están ahí para ilustrar momentos de su vida, aunque muchos de estos hayan sucedido en la realidad con posterioridad a la obra, cuando todavía no estaba hecha. Por el contrario, *Frida* está llena de tonalidades fuertes, igual que los cuadros de la pintora y, como en estos, predominan los azules, los dorados y los rojos. Las texturas, las formas, la luz y los colores de sus trabajos se han trasladado a la película con gran maestría, lo mismo que sus sueños, obsesiones y evocaciones de carácter surrealista. Obra y realidad se mezclan continuamente a modo de elaborados *tableaux vivants*, que se repiten con

frecuencia y demuestran la originalidad de la puesta en escena y la riqueza de los recursos utilizados [fig. 11]. Es una modernidad técnica que no se corresponde con el conservador discurso planteado.



Fig. 11. *Tableau vivant*. Frida Kahlo (Selma Hayek) y Diego Rivera (Alfred Molina) el día de su boda (1929) en la película *Frida*, y Kahlo-Rivera en su *Retrato de Bodas*, pintado por la artista en 1931.

CONCLUSIONES

Cuando se realizaron los *biopics* de estas mujeres artistas, su actividad profesional era poco conocida para el gran público, incluso la de la propia Frida Kahlo, la cual tenía escasa popularidad fuera de su México natal en aquel año de 1982, en el que Paul Leduc realizó *Frida, naturaleza viva*. Esta peculiaridad pocas veces se da en los referentes a artistas hombres, cuyas existencias llegan a la pantalla con posterioridad a gozar de cierta fama y ser valorados por sus aportaciones. Es una diferencia.

Las biografías filmicas de ellas han difundido y popularizado sus creaciones, aunque no siempre en la misma medida. Si ha sucedido en el caso de Séraphine de Louis y posiblemente también en el de Frida respecto a la película de Leduc, pero no con la de Julie Taymor porque entonces la pintura era ya un auténtico icono y sus cuadros estaban

expuestos en los principales museos del mundo. La consecuencia del film no fue la divulgación sino el reconocimiento de lo ya existe y, por lo tanto, se asemeja a lo que sucede en los *biopics* de creadores plásticos masculinos, que cuando ven la luz, los protagonistas han alcanzado renombre internacional.

Camille Claudel ha despertado un cierto interés a partir de las biografías escritas por Anne Delbée en 1982 y por Reine-Marie Paris, dos años después, así como por la película de Bruno Nuytten, pero su obra sigue teniendo una repercusión limitada y siendo dependiente de la de Augusto Rodin, en cuanto a que, mayoritariamente, continúa compartiendo las salas, con las de este, en el Museo Rodin de París. *La pasión de Camille Claudel* no ha logrado el reconocimiento total de la escultora. *Carrington* tampoco ha popularizado la pintura de su protagonista. En todo caso, lo que divulgado ha sido su vida personal y su relación con Lytton Strachey.

El principio es aplicable en todos los casos y tanto a las biografías cinematográficas de mujeres artistas como a las de hombres artistas. La persona eclipsa al creador o creadora. La vida privada se impone siempre a la profesional porque al público en general le interesa más aquella que esta.

En consecuencia, el arquetipo del “genio creador”, incomprendido e inconformista en el que el cine ha integrado al artista varón no ha sido del todo seguido en el caso de las mujeres y está algo mermado. Ninguna entra de lleno en el modelo porque la creatividad no es su prioridad absoluta. Si lo es en los protagonistas masculinos y, por lo tanto, en las recreaciones de sus vidas en la pantalla.

Siempre se las muestra inmersas en el proceso de creatividad, pintando o esculpiendo, pero este no les resulta obsesivo. La creación parece interesar algo más a Camille. En el caso de Séraphine ni ella misma cree en lo que hace hasta que lo descubre Wilhelm Uhde. Carrington pinta sin aspirar a la genialidad. Claudel y Kahlo antepusieron sus vidas privadas y sus pasiones. *La pasión de Camille Claudel* es su propia pasión por Rodin y para las otras, pudo ser Diego Rivera o Lytton Strachey. “No bailaron solas”. En su proyección siempre hubo un hombre, marchante, amante o amigo, del cual, según el discurso fílmico, dependió su felicidad. No tuvieron demasiados momentos de plenitud y el arte fue la válvula de escape a tanto sufrimiento.

Esa es la visión que nos ha ofrecido el cine, destacando u ocultado lo que interesa en cada momento y lugar. En definitiva, ha re-escrito las biografías de las mujeres artistas y ellas, parafraseando a Virginia Wolf, no tiene aquí “habitación propia”.